



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Siostrzeństwo lektury : o związkach powieści dla kobiet i dziewcząt

Author: Małgorzata Wójcik-Dudek

Citation style: Wójcik-Dudek Małgorzata. (2017). Siostrzeństwo lektury : o związkach powieści dla kobiet i dziewcząt. W: K. Tałuc (red.), "Literatura dla dzieci i młodzieży. T. 5" (S. 57-78). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Siostrzaństwo lektury

O związkach powieści dla kobiet i dziewcząt

MAŁGORZATA WÓJCIK-DUDEK
UNIwersytet Śląski, Wydział Filologiczny

Pozwolić kobiecie czytać książki, które ją ciągną!...
ależ to znaczy rzucić iskrę do prochu!...

H. Balzak

Problematyka dotycząca rozwoju powieści dla dziewcząt doczekała się wszechstronnego opracowania naukowego, uwzględniającego m.in. periodyzację jej ewolucji, genologię, przemiany głównej bohaterki, powielanie i interpretację znanych motywów oraz powinowactwo z baśnią. Niemalą rolę w zgłębianiu tych kwestii odegrały badania nad powieścią dla dziewcząt po 1945 roku². Trudno również przecenić wkład książki Moniki Graban-Pomirskiej w refleksję teoretyczno-

¹ H. BALZAK: *Fizjologia małżeństwa*. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI. Gdańsk 200, s. 89.

² Należałoby dla porządku wymienić choćby te najpopularniejsze publikacje. Są to m.in.: K. KULICZKOWSKA: *O powieści dla dziewcząt*. W: EADEM: *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 1970; Z. BRZUCHOWSKA: *Powieść dla dziewcząt*. W: *Słownik literatury popularnej*. Wrocław 1997; I. SŁOŃSKA: *Dzieci i książki*. Warszawa 1959; M. GRABAN-POMIRSKA: *Szkoła narzeczonych: o powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*. Gdańsk 2006; E. KRUSZYŃSKA: *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*. Toruń 2009. Opracowania dotyczące rozwoju powieści dla dziewcząt znalazły się również w katowickich tomach pod redakcją Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz i Katarzyny Tałuć. W *Literaturze dla dzieci i młodzieży* pomieszczono artykuły syntetycznie opisujące poszczególne etapy rozwoju interesującego nas gatunku. Zob. B. PYTŁOS: *Powieść dla dziewcząt w latach 1945—1968. Co powinny czytać dziewczęta?* W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945—1989)*. T. 3. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, K. TALUĆ. Katowice 2013; B. PYTŁOS: *Powieść dla dziewcząt w latach 1969—1980. Niekoniecznie zgodnie z paradygmatem*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży*. T. 4. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, K. TALUĆ. Katowice 2014; M. WÓJCIK-DUDEK: *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ. Katowice 2008.

-literacką na temat powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym³. Ustalenia badaczki okazały się na tyle uniwersalne, że z powodzeniem można je brać pod uwagę w badaniach nad współczesną powieścią dla dziewcząt.

Autorka dotyka fundamentalnych kwestii powieści dla młodych czytelniczek — analizuje konkretne teksty literackie i na tej podstawie wskazuje kilka cech wyróżniających pisanie dla dziewcząt. Są to: kategoryzacja wiekowa (przykład serii Biblioteki Książek Różowych i Błękitnych — pierwsze, zgodnie z symboliką kolorów, były kierowane do młodszych dziewczynek, drugie — do starszych czytelniczek), typy bohaterek („Słoneczko o złotym serduszu, panienka ze dworu, pensjonarka, panna z mokrą głową albo dzikuska, mała święta, harcerka i sportsmenka, zwyczajna dziewczyna”⁴) oraz korzystanie z baśniowych fabuł.

Poświęćmy nieco więcej uwagi ostatniemu z wymienionych wyznaczników. Graban-Pomirska nie tylko twierdzi, że „pokrewieństwa literatury dla dziewcząt z baśnią najmocniej widoczne są w stosowaniu motywów, wątków i całych schematów fabularnych”⁵, ale, powołując się na ustalenia Doroty Simonides⁶, wskazuje również przyczynę tego zjawiska. Dziecku między 11. a 12. rokiem życia przestaje wystarczać fantastyka, jednak nie wyzbywa się potrzeby happy endu. Stąd też literatura dla dziewcząt odpowiada na to czytelnicze wyzwanie, proponując powieści oparte na baśniowym schemacie. Według badaczki, konsekwencją korzystania ze schematu baśni i idyllicznego pojmowania dzieciństwa jest „brak w powieściach skierowanych do dorastających dziewcząt problematyki dojrzewania we wszystkich jego aspektach — fizycznym, etycznym, moralnym, światopoglądowym”⁷.

Rozdźwięk między życiem a światem przedstawionym w literaturze dla młodych czytelniczek dostrzega również Anna Kruszevska-Kudelska, jednak przypisuje go nie konwencji baśni, lecz genologicznej proveniencji „literatury osobnej” i jej dydaktycznym zobowiązaniom wobec odbiorców. Otóż, badaczka przypomina, że kulturowe i literackie modele, z których czerpie literatura dla dzieci i młodzieży, pochodzą z oświecenia i zostały zdefiniowane przez wyznaczniki gatunkowe popularnej w epoce rozumu powieści epistolarnej, pamiętnika czy bajki zwierzęcej. Natomiast obowiązujący żywioł dydaktyczny wyraźnie modyfikuje opowieści kierowane do młodych panienek, czyniąc nawet z najciekawszych historii tendencyjny traktat⁸.

³ Zob. M. GRABAN-POMIRSKA: *Szkoła narzeczonych...*

⁴ Ibidem, s. 68.

⁵ Ibidem, s. 53.

⁶ D. SIMONIDES: *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*. W: *Baśń i dziecko*. Red. H. SKROBISZEWSKA. Warszawa 1978.

⁷ M. GRABAN-POMIRSKA: *Szkoła narzeczonych...*, s. 163.

⁸ Niemal podręcznikowym przykładem takiej praktyki jest *Księżniczka* Zofii Urbanowskiej. Jan Kott nazwał powieść „najczystszy wzorem literatury dydaktyczno-moralizatorskiej”. Zob. J. KOTT: *O „Księżniczce” Zofii Urbanowskiej*. W: *Pozytywizm*. Cz. 1. Wrocław 1950, s. 245.

Badaczka, oprócz dydaktyzmu, wskazuje jeszcze jedną, niezwykle istotną dla naszych ustaleń cechę powieści dla dziewcząt. Jest nią związek z literaturą popularną: romansem, powieścią przygodową i kryminałem⁹. Ponadto autorka dookreśla inne cechy powieści dla młodych czytelniczek. Koncentruje się przede wszystkim na wieku adresatek (12—16 lat), problematyce obyczajowej i moralnej — pomijającej „chłopięcą” batalistykę, żywioł przygody, tematykę naukowo-popularną i podróżniczą — a także na płci głównej postaci (jest nią oczywiście dziewczyna) oraz przenoszeniu wzorców z literatury pięknej¹⁰.

Wydaje się, że refleksja nad współczesną powieścią dla dziewcząt powinna zrewidować dotychczasowe ustalenia. Nie twierdzą, że są one nieaktualne, ale przynajmniej niektóre z nich wymagają przywołania nowych kontekstów kulturowych i wykorzystania nowoczesnych metodologii. Nie sposób przecież pominąć relacji powieści dla dziewcząt z literaturą dla kobiet, a co za tym idzie, jej związków z feminizmem.

Od początku powieść dla dziewcząt była gatunkiem otwartym na wpływy nie tylko ze strony literatury bezprzymiotnikowej, ale przede wszystkim powieści dla kobiet. Literackie przeboje Samuela Richardsona, takie jak: *Pamela* (umieszczona przez Kościół na indeksie ksiąg zakazanych) i *Klaryssa*, będące powieściami epistolarnymi, na długo ustanowiły kanon powieści dla dziewcząt i kobiet, który z kolei wypracował specyficzny literacki wzorec płci pięknej. Jak przekonuje Zofia Brzuchowska:

Dziewczyna istnieje o tyle, o ile potrafi obudzić namiętność mężczyzny. Jednak miejsce zdobyte w jego sercu nie musi być trwałe, toteż autorzy romansu sięgają po mit niezniszczalnej, silniejszej niż śmierć, miłości łączącej mitycznych kochanków — Tristana i Izoldy¹¹.

Kochanka czy narieczona to, jak się okazuje, motyw wpisujący się w zapotrzebowanie zarówno dorosłych, jak i niedorosłych kobiet. Nie dziwi więc fakt, że arcypopularnymi romansami były: *Trędowata* Heleny Mniszkówny — powieść, która w latach 1909—1938 doczekała się aż szesnastu wydań — i *Dzikuska* Ireny Zarzyckiej. Co szczególnie istotne, w książce Mniszkówny dostrzega się „ważne wsparcie w walce o nową kobiecą mentalność i nowe miejsce w kulturze”¹², między innymi dlatego, że bohaterka pragnie przede wszystkim, aby mężczyzna „swej siły nie używał jak obucha” i aby „rachował się z nią, jak z człowiekiem równym”¹³.

⁹ A. KRUSZEWSKA-KUDELSKA: *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1972, s. 67.

¹⁰ Ibidem, s. 68.

¹¹ Z. BRZUCHOWSKA: *Współczesna powieść dla dziewcząt, czyli baśniowe dziedzictwo*. W: *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje — Przekłady — Adaptacje*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1998, s. 323.

¹² Ibidem, s. 326.

¹³ H. MNISZEK: *Trędowata*. Kraków 1972, s. 55.

Życzenia Stefci są feministycznym manifestem niemal wyzwolonej lub wyzwalającej się kobiety. Okazuje się, że marzenie o miłości wcale nie znosi potrzeby budowania własnej wartości w oparciu o równouprawnienie oraz demokratyczny dialog między kobietą i mężczyzną. Mało tego, Stefcia wypowiada się nie tylko w imieniu kobiet „uciśnionych kulturowo”, ale również kobiet o niższym statusie społecznym. Miłość guwernantki i ordynata z góry skazana jest przecież na klęskę. Wskazany schemat odwzorowuje relacje między męskością a kobiecością. Otóż,

Męskość rozumiana jako zdolność reprodukcyjna: seksualna i społeczna, ale też jako zdolność do walki i stosowania przemocy jest przede wszystkim obowiązkiem. Honor kobiet, będąc całkowicie negatywnym, może podlegać jedynie obronie lub utracie (jest bowiem związany z dziewictwem i wiernością)¹⁴.

Jednak Stefania Rudecka nie powtarza historii Kopciuszka. Jej upodlenie i poniżenie nie zostają przekute na szczęście, miłość i karę dla wszystkich niezyczliwych uczuciu kochanków. W powieści wydanej w 1909 roku ołtarz, ślubna suknia, *epitalamion*, zostają niejako „wymienione” na śmierć i lament. Jednak czytelniczki domagają się pocieszenia – symptomatyczne jest więc to, że w 2013 roku ukazuje się kontynuacja losów Stefci. Anna Rohóczanka publikuje *Stefanię. Szczęśliwy powrót*, pierwszy tom Sagi Rodu Michorowskich, w którym główna bohaterka cudownym zbiegiem okoliczności żyje.

Pomijając poziom literacki powieści, wydaje się, że wyraża ona tęsknotę dorosłych czytelniczek za szczęśliwym zakończeniem, spełnioną miłością, baśniową figurą Kopciuszka, który ostatecznie odnosi moralne zwycięstwo. Czytająca kobieta potrzebuje pocieszenia, historii skrojonej nie na miarę dojrzałości, ale dorastania. Historii, która będzie dawać nadzieję, wskrzeszać tych, którzy przedwcześnie odeszli i dawać im szansę wspaniałego życia. Współczesna kontynuacja *Trędowatej* to swoistego rodzaju aneks do powieści Mniszkówny, odsłaniający relacje między powieścią dla kobiet i powieścią dla dziewcząt.

Otóż, o ile współczesna powieść dla młodych czytelniczek wyjaśnia, przestrzega, skłania do refleksji (wszystkich tych określeń używam zamiast, raczej źle się kojarzącego, czasownika „wychowuje”), o tyle jej starsza siostra — powieść dla kobiet — funduje swym czytelniczkom fantastyczne światy, w których wciąż króluje Kopciuszek i jej ukochany.

Jeśli więc można by przedstawić relacje między literaturą dla kobiet a literaturą dla dziewcząt za pomocą jakiejś metafory, to z pewnością byłyby nią pas transmisyjny, dzięki któremu powieść dla młodych czytelniczek otrzymuje od swej starszej siostry nieustanne inspiracje. Do takiego modelu zdążyliśmy się przyzwyczaić, jednak wydaje się on coraz mniej aktualny. Ten niemalże postfiguratywny, aby posłużyć się pojęciem Margaret Mead, wzorzec ustąpił mode-

¹⁴ P. BOURDIEU: *Męska dominacja*. Przeł. L. KOPCIEWICZ. Warszawa 2004, s. 65.

lowi prefiguratywnemu i to on zasila współczesną powieść dla kobiet. Oznacza to zmianę warty — powieść dla dziewcząt wydaje się niezwykle atrakcyjna dla dorosłych czytelniczek. Czy zatem można mówić o infantylizacji literatury kobiecej i zaskakującej dojrzałości powieści dla dziewcząt?

Zanim uda się rozstrzygnąć tę kwestię, warto przyjrzeć się bliżej modelowej, jeśli taka istnieje, literaturze dla kobiet. Odkąd w 1979 roku psycholożka Rhoda Unger zaproponowała, by kategorię płci biologicznej używać jedynie w odniesieniu do struktur biologicznych, a kategorię płci kulturowej do opisywania społecznych, kulturowych i psychologicznych czynników, „które tworzą i wchodzą w zakres cech, norm, stereotypów i ról uważanych za typowe i pożądane dla tych, których społeczeństwo nazwało mężczyznami i kobietami”¹⁵, to wychowanie, jak twierdzą feministki, zostało niejako sprowadzone do „dziewczęcienia” dziewczynki i „chłopięcienia” chłopca¹⁶ tak, aby przyswoili sobie obowiązujące wzorce kulturowe. Niemalą rolę w przekazywaniu tych wzorców pełni oczywiście literatura.

Dlatego też od piszących kobiet, a szczególnie tych piszących dla kobiet, feministki wymagały więcej. Aby precyzyjniej przedstawić żądania kobiet wobec literatury, warto przypomnieć, będącą klasycznym przykładem, „literacką” niechęć Narcyzy Żmichowskiej do pisarstwa Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Autorka *Poganki* zarzucała swej koleżance po piórze, że nigdy nie angażowała się w życie społeczne, zaś zadowalała się opisem tradycyjnego modelu rodziny¹⁷. A przecież literatura kobieca to nie wszystko, co wyszło spod kobiecego pióra, „lecz to, co kobiety napisały, nie tracąc z pola widzenia własnego losu, własnej egzystencji, własnej biografii”¹⁸.

To, co było niejako przeczuwane przez Żmichowską, niedysponującą jeszcze przecież odpowiednim feministycznym kodem, później, w XX wieku, doczekało się teoretycznego opracowania. Skoro nie rodzimy się kobietami, ale stajemy się nimi¹⁹, to literatura tworzona przez kobiety powinna nie tylko odsłaniać swą

¹⁵ J. MIZIELIŃSKA: *(De)Konstrukcje kobiecości. Podmiot feminizmu a problem wyobcowania*. Gdańsk 2004, s. 187.

¹⁶ Określenie Judith Butler. Zob. J. MIZIELIŃSKA: *(De)Konstrukcje kobiecości...*, s. 191.

¹⁷ Zob. G. BORKOWSKA: *Strategia pszczoły. Żmichowska wobec Hoffmanowej*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4—6.

¹⁸ G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*. Red. A. NASIŁOWSKA. Warszawa 2001, s. 67. Na początku swej kontrowersyjnej „kariery” przymiotnik „kobiecy” często deprecjonował określane nim tekst czy zjawisko. Warto przywołać choćby artykuły Ireny Krzywickiej i Karola Irzykowskiego (I. KRZYWICKA: *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42(250); K. IRZYKOWSKI: *Metaphoritis i złota plomba*. „Wiadomości Literackie” 1929, nr 52—53. Tytuł artykułu Krzywickiej najlepiej chyba określa jej stosunek do literatury kobiecej, natomiast Irzykowski narzeka na przesadną estetyzację języka literatury kobiecej, nazywając go „tatuowaniem naskórka”). Zupełnie inaczej powieściowemu kobiecemu eksperymentowi językowemu ocenia Maria Kuncewiczowa, dostrzegając w nim zdobnictwo, które jednak jest „sposobem objawiania się kobiecego stylu”. Zob. M. KUNCEWICZOWA: *Metaforyzm a męskie kasztele*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44.

¹⁹ S. DE BEAUVOIR: *Druga płeć*. Przeł. G. MYCIELSKA. Kraków 1972.

płciowość i dokonywać seksualnej samoidentyfikacji²⁰, ale również być aktem wywrotowym, prowadzącym do dekonstrukcji mitu/modelu kobiety²¹, a jednocześnie sięgającym do źródeł języka po to, aby stworzyć nowy feministyczny/postkolonialny kod²², który bez stereotypizacji mógłby przedstawiać i nazywać kobietą egzystencję.

Dekonstrukcja modelu kobiecości stworzonego przez mężczyzn musiała oczywiście przełożyć się na typowo kobiece zabiegi literackie, które w literaturze fachowej doczekały się precyzyjnego opisu, takie jak: rozluźnienie spójności, fragmentaryczność, nielinearność, ekspresywność, dygresyjność, przewaga teatralniejszości nad epickim czasem przeszłym, somatyczność, autobiografizm (np. pamiętnik, który rekompensuje brak możliwości publicznego wypowiedzania się), opisywanie ciała, autentyzm i gotycyzm²³.

Więcej, literatura kobieca musiała również wyzwolić się spod opresyjnego jarzma języka mężczyzn, gdyż dotąd „bycie kobietą oznacza nieuchronną repetycję fatum ciężącego na zapomnianej nimfie Echo z mitu o Narcyzie, która nawet po śmierci zmuszona jest do powtarzania cudzych słów”²⁴. Dlatego też kobieta, której naturalnym (białym) atramentem jest mleko²⁵, tworzy, kompilując wielkie opowieści i przetwarzając obowiązujące męskie mity. Pisarka bywa zatem, korzystając z metafory Claude’a Lévi-Straussa²⁶, *bricoleur* — majsterkowiczem wykorzystującym dostępny materiał i nadającym mu nową jakość, czy też „sroką złodziejką”²⁷ kradnącą słowa z języka, w którym dotąd nie było dla niej miejsca i budującą z nich nowy, własny język²⁸.

²⁰ Por. G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży...*, s. 71.

²¹ O wywrotowości kobiecego tekstu pisała Hélène Cixous: „Tekst kobiecy nie może, nie może być niczym innym niż aktem wywrotowym: jeśli się go pisze, to tylko wylewając się, jak wulkan, spod starej znieruchomiałej skamieliny, znoszącej męskie ataki [...]. [Wszystko po to — M.W.D.] by wszystko zmieść, rozbić na kawałki podstawy dawnych instytucji, wysadzić w powietrze prawo, a od »prawdy« skręcać się ze śmiechu”. Zob. H. CIXOUS: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. NASIŁOWSKA. W: *Ciało i tekst...*, s. 181.

²² O niemożności wyrażania kobiecości przez kobiety w języku opresji, stworzonym przez mężczyzn i do nich należącym, pisały m.in. Julia Kristeva i Luce Irigaray.

²³ Zob. E. KRASKOWSKA: *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*. W: *Ciało i tekst...*, s. 238. Krytyczka zauważa, że kobiety jako odbiorczynie fabuły uwielbiają być straszone. Na potwierdzenie swojej tezy przywołuje całą plejadę twórczyń powieści gotyckich, np. C. Reeve, A. Radcliffe, M. Shelley, siostry Brönte, D. Maurrier.

²⁴ J. BATOR: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk 2001, s. 201.

²⁵ A. BURZYŃSKA: *Feminizm*. W: A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 415. Zob. U. SMETANA: *Od écriture féminine do soma tekstu. Ciało w dyskursie feministycznym*. „Przegląd Filozoficzno-Literacki 2003, nr 1(3).

²⁶ C. LÉVI-STRAUSS: *Myśl nieoswojona*. Warszawa 1968.

²⁷ Metafora stworzona przez H. Cixous.

²⁸ Zob. J. BATOR: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza...*, s. 216.

Innymi słowy, literatura dla kobiet to synonim vitalności i rozrostu. Z takiej wizji pisarstwa narodziła się koncepcja metafory drożdży. Oznacza ona siłę, płodność, brak kontroli, co przekłada się na wyznacznik genologiczny powieści dla kobiet — sylwiczność²⁹. Wszystko to oznacza, że „kobieta musi »wypisać się« ze świata, w którym jest pokracznym tworem fallicznej wyobraźni, i »wynaleźć« inną historię o sobie”³⁰.

Według Ingi Iwasiów ta literacka rewolucja rozpoczęła się po 1989 roku, a oznaczała po prostu kobiece mówienie „pełnym głosem”³¹, rozpisany na wiele partytur. Badaczka wyodrębnia nurty tematyczne pojawiające się we współczesnej prozie kobiecej sygnowane konkretnymi nazwiskami i tytułami książek:

My zdies emigranty Manueli Gretkowskiej, *Śmierć i spirala* Izabeli Filipiak — opisują doświadczenie pobytu w obcej kulturze, które nie jest doświadczeniem utraty ojczyzny, ale wyborem biograficznym i egzystencjalnym. Pojawiająca się w nich obyczajowa prowokacja odebrana została przez krytykę jako część rynkowej strategii, bywała też deprecjonowana [...] choćby przez stosowanie terminu „literatura menstruacyjna” [...]. Ciało, tabu lesbianizmu, dziewczęca inicjacja w utworach Izabeli Filipiak [...], mitologia kobieca u Olgi Tokarczuk, językowa lapidarność Nataszy Goerke, opis podświadomości w powieściach Małgorzaty Saramonowicz, poetycka precyzja prozy Magdaleny Tulli, seksualność Zyty Rudzkiej, macierzyństwo w konfesyjnym tekście Anny Nasiłowskiej, sentymentalizm Hanny Kowalewskiej, mitografizm i psychoanaliza u Anny Boleckiej, postmodernizm Ewy Kuryluk, etyczny namysł nad historią Hanny Krall³².

Do tej listy należałoby dodać choćby Joannę Bator.

Tym samym wymienione przez Iwasiów pisarki należą do elitarnego literackiego „Sisterhood Club”, ich twórczość pozostaje bowiem niejako ściśle związana z feminizmem i *gender*, a ich powieści stanowią literackie wykładnie wspomnianych ideologii.

Jednak literatura kobieca posiada jeszcze inne oblicze. Reprezentują ją przecież pisarki, które szturmem zdobywają pierwsze miejsca czytelniczych list przebojów. To przecież literatura popularna kształtuje świadomość statystycznej czytelniczki, sięgającej częściej po romans autorstwa Danielle Steel niż książkę Filipiak czy Tulli. Popularność powieści Małgorzaty Kalicińskiej, Katarzyny Grocholi, Marii Nurowskiej, Izabeli Sowy, Katarzyny Michalak, Moniki Szwai, Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk z pewnością można tłumaczyć czytelniczą potrzebą eskapizmu, choć przecież nie tylko ucieczka od tzw. szarej rzeczywistości dyktuje wybory czytelnicze.

²⁹ Por. G. BORKOWSKA: *Metafora drożdży...*

³⁰ J. BATOR: *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza...*, s. 220.

³¹ I. IWASIOŃ: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków 2002, s. 21.

³² Ibidem, s. 22.

Otóż, odbiór „wyrafinowanej” literatury feministycznej wymaga od czytelniczki porzucenia tego, co do tej pory było dla niej swojskie i bezpieczne, choć wygenerowane przecież przez męską kulturę. Swoistego rodzaju ogołocenie z wartości, które do tej pory były gwarantem stabilności kobiecego świata, skutkuje samotnością, bezradnością, ale skłania również do poszukiwania i definiowania siebie od nowa. Taka lektura zawsze jest trudnym wyzwaniem, ale czasami bywa udanym seansem terapeutycznym. Tymczasem, jak z przekąsem twierdzi Ewa Kraskowska,

Literatura kobieca powinna jednak dawać odbiorczyniom poczucie bezpieczeństwa i swojskości, nie wolno jej epatować np. nadmierną erudycyjnością czy narzucającą się uwadze wirtuozerią formy, gdyż to grozi czytelniczą alienacją. Literaturę tę można obrazowo określić jako namiastkę i zastępnik dawnych form obcowania kobiet ze sobą, na przykład w trakcie wykonywania tradycyjnie kobiecych wspólnotowych prac, jak przędzenie czy darcie pierza, które były okazją do wymiany doświadczeń, plotek, przeanalizowania stosunków międzyludzkich w bliższym i dalszym otoczeniu, wzajemnego pokrzepienia się w trudach życia³³.

Literatura jest zatem rytuałem wspólnotowym, w którym nie ma miejsca na rewolucję znoszącą dotychczasowe *status quo*, ale dającym jedynie pozorny wybór między formułą Kopciuszka, Pamelii i nowoczesnej kobiety:

Romans może wykorzystywać formułę Kopciuszka, wedle której biedna dziewczyna zakochuje się w zamożnym mężczyźnie o dość wysokim statusie społecznym, lub formułę Pamelii, gdzie dziewczyna przekształca krótkotrwałe zauroczenie mężczyzny w wielką i dożywotnią miłość. [...] lub też bardziej nowoczesną formułę gdzie kobieta [...] odrzuca miłość dla kariery po to tylko, by uzmysłowić sobie, że jednak miłość jest ważniejsza³⁴.

Zatem literatura popularna kierowana do kobiet, mylnie nazywana feministyczną, umacnia patriarchalny porządek między innymi dzięki wykorzystywaniu — i to w różnych konfiguracjach — formuły Kopciuszka. Kobieta-Kopciuszek jest najczęściej nie dość, że bohaterką banalną, bo przewidywalną, to dodatkowo kulturowo infantylizowaną. Jej rozterki, cierpienie, życiowe przygody i wybory kończą się przed ołtarzem, przed którym staje u boku ukochanego mężczyzny.

³³ E. KRASKOWSKA: *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. BORKOWSKA, L. SIKORSKA. Warszawa 2000, s. 207.

³⁴ Zob. H. HANSSON: *Romance Revived. Postmodern Romances and the Tradition*. Uppsala 1998, s. 167. Cyt. za: A. SETECKA: *Romans — przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*. W: *Krytyka feministyczna...*, s. 190.

Ubrana w niewinną biel przywołuje klasyczną historię niekochanej sieroty — z umorusanej popiołem dziewczyny przeradza się w cudowną piękność³⁵.

Niemalże kanoniczną realizacją kopciuszkowego motywu jest *Nigdy w życiu* z 2001 roku, bestseller Katarzyny Grocholi uchodzący za polską wersję światowego hitu — kolejnych części *Dziennika Bridget Jones*. Bohaterka powieści Helen Fielding jest tylko pozornie wolna. Wieczorami zajada swą samotność słodyczami i lodami, permanentnie poddaje się restrykcyjnym, ale mało efektywnym dietom, wmawia sobie, że jako singielka jest szczęśliwa, ale w rzeczywistości pragnie wielkiej i prawdziwej miłości. Prowadzi dziennik i w zasadzie tylko ta forma narracji stanowi wspólny mianownik opowieści o jej frustracjach i feministycznej teorii dotyczącej pamiętnika jako kobiecej wypowiedzi niedopuszczanej do dyskursu publicznego.

Czy oprócz dostarczania rozrywki tego typu powieści w jakiś sposób wspierają „siostrzańską” wizję świata? Oto odpowiedź: „Kto miał przeczytać — przeczytał i na tym koniec. Nic się nie zmieniło, miał miejsce fakt marketingowy i medialny (konkurs, nagrodzone powieści, kolejne dzienniki »przeciętnych Polek«, parę programów telewizyjnych)”³⁶. Kobięca literatura popularna wytwarza zatem produkty totalne³⁷: powieść stanowi inspirację dla filmu, kolekcji ubrań, gadżetów, być może blogerek, których internetowe dzienniki są konfiguracją tych literackich.

Ta sama figura Kopciuszka, która w literaturze popularnej dla kobiet utrzymuje czytelniczki w stanie „dziewczyńskim”, w powieściach kierowanych do młodych odbiorczyń tworzy niedościgły wzorzec kobiecości, dodajmy, stojący w całkowitej sprzeczności z feministycznymi postulatami. Oczywiście, tradycyjnym modelem młodej czytelniczki najchętniej posługują się te powieści dla dziewcząt, których wątpliwą ambicją wydaje się tłumaczenie w uproszczony sposób życiowych ról kobiet.

³⁵ Warto zauważyć, że motyw przemiany z brzydkiego kaczątka w łabędzia jest wykorzystywany komercyjnie. Wystarczy przejrzeć czasopisma kierowane do pań, aby przekonać się, że kreowana przez nie kobieta musi być intrygująca, efektowna, powabna, zmysłowa, fantazyjna, ale jednocześnie szlachetna, klasyczna i praktyczna. Elementy kobiecego stroju są zdrabniane, np. sandaalki, bluzeczka, sweterek, rękawki, obcasik, zakieciak, zaś ich właścicielka powinna zadbać o modną fryzurkę i jędrny brzuszeczek. Zob. D. DZIENNIK-PULINA: *Kopciuszek pod prasą*. W: *Siostry i ich Kopciuszek*. Red. E. GRACZYK, M. GRABAN-POMIRSKA. Gdańsk 2002. Językowy obraz kobiety obecny w prasie kierowanej do pań uświadamia, że utrzymywanie kobiet w stanie kulturowej niedojrzałości jest atrakcyjne dla marketingu. Kobieta jako dziewczyna, dziewczynka jest wciąż „produktem niedokończonym”, dysponuje potencjałem nieustannego „stawania się” kimś innym, nowym. Oczywiście, taki stan jest czymś absolutnie pożądanym, ponieważ generuje „sztuczne” potrzeby, które kobieta powinna zaspokoić.

³⁶ I. IWASIOŃ: *Rewindykacje...*, s. 24.

³⁷ Termin stosowany przez Michała Zająca, oznaczający następujące zjawisko: „Właściciel sprzedaje prawa do dalszego wykorzystywania podobizn bohaterów firmom związanym z jakąkolwiek produkcją dla dzieci. Ci z kolei, umieszczając owe podobizny na swych produktach, napędzają dalszą koniunkturę”. Zob. M. ZAJĄC: *Raport o książce dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 2004, s. 13.

Wyraźnym przykładem tego typu praktyk jest saga *Zmierzch*, autorstwa Stephene Meyer, która zdobyła niezwykłą popularność po obu stronach oceanu. W powieści jak w soczewce skupiają się niemal wszystkie dążenia twórczości dla dziewcząt/kobiet, charakterystyczne dla literatury popularnej. Dostrzec można więc nawet nie przeadresowanie powieści do innej grupy czytelniczej, ale wpisana w nią od początku dwuadresowość. Oto zwykła dziewczyna, o przeciętnej urodzie, po przeprowadzce do ojca od nowa zaczyna swe życie w nowym mieście. Taki uniwersalny i dość zużyty już sposób budowania punktu wyjścia jest przygotowaniem do rozwoju tradycyjnych wątków, uznanych zarówno przez literaturę dla dorosłych, jaki i tę „osobną”.

Zmierzch wydaje się powieścią nowoczesną kierowaną do nowoczesnych, żeby nie powiedzieć wyzwolonych, kobiet. Jednak zamiast eksperymentów genologicznych, do jakich przyzwyczaiła nas współczesna powieść, nie tylko dla kobiet, proponuje tradycyjną narrację. Na próżno więc szukać rozluźnienia spójności, fragmentaryczności, nielinearności, dygresyjności, somatyczności czy autobiografizmu. Jednak, mimo wszystko, saga pretenduje do miana powieści nowoczesnej, choćby dzięki postmodernistycznemu kolażowi znanych i rozpoznawalnych w tekście S. Meyer wątków pochodzących z *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen, *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotty Brontë, *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë i oczywiście *Romea i Julii* Williama Szekspira.

Jednak czytelniczki, które oczekiwały na postmodernistyczną grę ze „starymi” znaczeniami, mogą czuć się nieco rozczarowane. Autorka wprawdzie wykorzystuje i nawet przetwarza znane historie, ale nie poddaje ich nowym interpretacjom.

Czytelniczka otrzymuje więc historię miłości, wydawałoby się niezwykłą, bo wampiryczną. Nic bardziej mylnego — taka kreacja od dawna funkcjonuje w kulturze, między innymi dzięki literaturze romantycznej. Porażenie miłością, uczucie od pierwszego wejrzenia obezwładniało, odbierało zmysły, często miało toksyczny wpływ na ukochanych. Dodatkowo, popkulturowe uproszczenia niwelują „odmienność” wampira, który przecież skazany jest na „egzystencję pograniczną, zawieszoną między życiem a śmiercią, egzystencję, która może trwać całe stulecia”³⁸. Konsekwencją takiego popkulturowego podejścia jest banalizacja figury wampira — „uczłowieczając się, ztraca swój status bytu odmiennego, enigmatycznego i przerażającego”³⁹. Czytelny, bo absurdalny przykładem tego rodzaju praktyk jest fakt, że powieściowy Edward jest wegetarianinem, co w filmie na motywach książki skłania Bellę do przejścia na tę formę żywienia.

Zatem uczucia wampira i zwykłej dziewczyny, obdarzonych konwencjonalnymi imionami, jest po prostu prefiguracją młodościowej, zakazanej miłości, ubranej w sztafaż kulturowego skandalu. Jednak wydaje się, że „skandaliczność” tej

³⁸ M. JANION; *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 32.

³⁹ Ibidem. Uwaga dotyczy filmu Francisca Forda Coppoli *Dracula* (będącego adaptacją książki Brama Stokera), a tym samym wielu innych tekstów popkultury.

powieści nie polega na wykorzystaniu motywu zauroczenia wampirem, ale na ciągłym potwierdzaniu tradycyjnej roli kobiety w często patologicznym związku z mężczyzną. Paradoksalnie, nowoczesna opowieść o Belli i Edwardzie, popkulturowej parze będącej transmutacją baśniowych Pięknej i Bestii, wpisuje się w patriarchalny model kulturowy.

Uwagę na toksyczną relację bohaterów zwrócili autorzy krytycznego opracowania wampirycznej sagi, podkreślając obecny w powieści problem dominacji i triumfu męskości nad kobiecością:

W powieściach Meyer przynębia powtórzenie tej starej obietnicy: uznaj swój status ofiary, przedmiotu, a odzyskasz wolność jako podmiot, jako miejsce działania w oczach suwerennego męskiego podmiotu. [...] droga do sensu życia wiedzie poprzez poświęcenie siebie dla innych, poprzez złożenie siebie w ofierze jednej z tych niezwykłych istot, które samodzielnie przeżywają przygodę życia. Tym samym autorka powtarza naszym córkom obietnicę, którą kiedyś składano naszym matkom. Właśnie dlatego sukces jej powieści można uznać za powód do rozpacz⁴⁰.

Popularność sagi to nie tylko krok w tył na drodze do emancypacji młodych kobiet, to również swoistego rodzaju znak czasu sygnowany przez obecność *Generation Me*⁴¹. Jej członkowie z jednej strony są pewni siebie, otwarci, tolerancyjni, ambitni, a z drugiej — stroniący od angażowania się, narcystyczni, nieufni i zatrwożeni. Bella, pozornie zbuntowana i wyzwolona dziewczyna, marząc o idealnej miłości, podporządkowuje się męskiej władzy. W tym wydaniu relacji damsko-męskich mężczyzna nie zostaje „oswojony”, a jego destrukcyjne zapędy nie zostały złagodzone⁴². Kobieta po raz kolejny zaakceptowała swą tradycyjną rolę trwania przy męskim boku „mimo wszystko”: pomimo poniżenia, przemocy i strachu. Dlatego też

W świecie Meyer te niemoralne i prawnie zabronione zachowania są czymś wspaniałym, natomiast dla żyjących w prawdziwym świecie czytelniczek są one *symulakrum* cudownej miłości, bo prawdziwy Edward wcale nie byłby idealnym mężczyzną⁴³.

⁴⁰ W. IRWIN, R. HOUSEL, J.J. WISNEWSKI: *Zmierzch i filozofia. Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością*. Przeł. A. KRZYSZTOŃ, J. URBAN. Warszawa 2009, s. 162. O hipnotycznej miłości bohaterów *Zmierzchu* pisze również G. LASOŃ-KOCHAŃSKA. Zob. EADEM: *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*. Słupsk 2012.

⁴¹ Zob. J.M. TWENGE: *Generation Me. Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled and More Miserable Than Ever Before*. New York 2007.

⁴² Właśnie o triumfie kobiecości nad męskością traktuje opowiadanie Angeli Carter pod tytułem *Towarzystwo wilków*. Zob. A. CARTER: *Czarna Wenus*. Tłum. A. AMBROS. Warszawa 2000.

⁴³ W. IRWIN, R. HOUSEL, J.J. WISNEWSKI: *Zmierzch i filozofia...*, s. 206.

Paradoksalnie, to co broni „dobrą” powieść dla dziewcząt przed uproszczeniami i wulgaryzacją roli kobiety, to krytykowana kiedyś funkcja wychowawcza, która już dawno zrezygnowała z nachalnego dydaktyzmu na rzecz prezentacji rzeczywistości, niewolnej od współczesnych kontekstów feministycznych. To oczywiście nie zarzut. Konieczne jest, aby współczesna powieść dla dziewcząt nadążała za zmieniającym się światem, a tym samym wspomagała budowanie kobiecej tożsamości w polifonicznym dyskursie w „czasach dekonstrukcji”. Niewątpliwie jest to zadanie niełatwe, ale jak się okazuje, nie niemożliwe, czego dowodzi, przełomowa i trudna do przeceniania w procesie ponownej reinterpretacji literatury dla dzieci i młodzieży, książka *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny* Grażyny Lason-Kochańskiej⁴⁴, stanowiąca pierwszą tak komplementarną próbę rozczytania prozy dla dzieci i młodzieży oraz jej „starszej siostry” — baśni, z perspektywy genderowej i feministycznej.

Być może to właśnie tym ideologiom należy zawdzięczać rewizjonistyczny ruch, nie tylko dokonujący współczesnych odczytań tradycyjnych baśni, ale również zachęcający do pisania nowych, stawiających baśniowy kanon w stan podejrzenia. Wzorem Mickiewiczowskiej Królowy Lali, która, starając się o męża, chciała zwykłego kuchcika przedzierzgnąć w księcia, nowoczesne (anty)baśnie⁴⁵ prowadzą grę z tradycyjnym paradygmatem baśniowej bohaterki. Żywiołem tego gatunku jest wspomniana gra z baśniowymi motywami, symbolami, rezygnacja z moralu na rzecz antypedagogicznego przesłania⁴⁶. Do najpopularniejszych realizacji baśni *à rebours* należą: *Kopciuszek* Michała Rusinka⁴⁷, *Królewna Śnieżka* Bohdana Butenki, *Czerwony Kapturek* Joanny Olech czy *Jaś i Małgosia* Leszka Talki⁴⁸. Odczytaniu nowych wersji klasycznych baśni sprzyjają nie tylko, jak twierdzi Weronika Kostecka, umiejętności przekształcania wzorców współczesnej kultury⁴⁹, lecz także kontekst feministyczny uwzględniający zmieniające się role kulturowe.

⁴⁴ G. LASOŃ-KOCHAŃSKA: *Gender w literaturze...*

⁴⁵ Termin Grzegorza LESZCZYŃSKIEGO. Zob. IDEM: *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*. Warszawa 2007, s. 27.

⁴⁶ Bernadeta NIESPOREK-SZAMBURSKA wykazuje, że „najbardziej charakterystyczną cechą baśni nowoczesnej, poza synkretyzmem gatunkowym, jest dialog z tradycyjnymi ujęciami. Odbывa się on na różnych poziomach”. Zob. EADEM: *Baśń*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)...*, s. 62.

⁴⁷ Książeczka jest częścią serii Niebaśnie. Tekst umieszczony na okładce przekonuje, że opowieść ma dwuadresowy charakter: „Zakładamy, że dzieci znają już baśnie Braci Grimm, Andersena czy Pana Perraulta, tym razem proponujemy rodzicom i dzieciom zabawę w »przebierankę« [...]. Rolą rodziców jest pomóc dziecku rozszyfrować baśniowe metafory. Nie ma tu jednej, jedynie słusznej interpretacji”. M. RUSINEK: *Kopciuszek*. Il. M. BIENKOWSKA. Warszawa 2005, s. [32—33].

⁴⁸ Szczegółową interpretację antybaśni proponuje Sylwia GAJOWNIK. Zob. EADEM: *O „antybaśniach” słów kilka*. W: „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży. Red. B. OLSZEWSKA, E. ŁUCJA-ZAJAC. Opole 2010, s. 311—321.

⁴⁹ Zob. W. KOSTECKA: *Niepokorne baśnie. Gra z tradycją i elementy autotematyczne we współczesnej literaturze baśniowej*. W: „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży..., s. 323—336.

Jednak najistotniejsza zmiana w myśleniu o dziewczęńskim świecie dokonuje się w powieści „obyczajowej” kierowanej do młodych czytelniczek. Choć one same zostały wzorem dorosłych czytelniczek „wtłoczone w serie”⁵⁰, to jednak na rynku księgarskim w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat udało się odnotować niezwykle ciekawe tytuły.

Kopciuszek i kopiuszkopodobne postaci wcale nie zniknęły z kart powieści, wciąż pojawiają się, ale w bardziej zakamuflowanej formie⁵¹. Monika Pomirska, analizując cztery dziewczęńskie powieści — *Miłość trzynastolatki* Lucyny Legut, *Tamaryszek w podróży* Krystyny Nepomuckiej, *Drugą stronę lustra* Ewy Przybylskiej i *Księżniczkę Przedwiośnia* Agnieszki Cieślík, zauważa, że bohaterki wydają się dziwnie do siebie podobne. Źródła niemal lustrzanego odbicia literackich postaci badaczka upatruje w konwencjonalnym repertuarze dręczących je rozterek. Wszystkie stanowią jeszcze „nieobrobiony” materiał, który czeka na swego Pigmaliona lub dobrą radę doświadczonego (czytaj: mądrzejszego od samej bohaterki) narratora. Swoistego rodzaju „subdziewczyńska” bohaterka z pewnością nie sprzyja kreacji pogłębionej sylwetki psychologicznej nastoletniej kobiety.

Przekonującą klasyfikację współczesnej powieści dla dziewcząt zaproponowała Ilona Mazurkiewicz-Krause, która wskazała trzy pisarki szczególnie zasłużone w propagowaniu wartości bliskich etyce kobiet⁵².

Wśród wyróżnionych artystek ważne miejsce zajmuje Dorota Terakowska. Jej *Córka czarownic* to opowieść o świecie kobiet, w którym czarownice to „mądre, doświadczone, często ekscentryczne niewiasty, przeważnie starsze, które stają się dla bohaterki przewodniczkami i mentorkami”⁵³. Warto zauważyć, że wspomniana powieść z pewnością nie należy do prozy obyczajowej. Jest baśnią, która kobiecie bohaterce rozdaje inne niż tradycyjne role. Dziewczyna zamiast księcia zdobywa mądrość, co oznacza, że „Kopciuszek przemienia się we Władczynię, niosąc swemu światu ocalenie, pokój i sprawiedliwość”⁵⁴.

Kolejną autorką wskazaną przez badaczkę jest Marta Fox — specjalistka od tematów tabu. To właśnie jej powieści, *Magda.doc* i *Paulina.doc*, podnoszą nie tylko temat ciąży nastolatki, ale somatyzują doświadczenie porodu. Funkcjonowanie kobiecego ciała, związane z rytmem menstruacji, ciąży i porodów to niezwykle istotny temat literatury kobiecej. Rodzące, bez względu na swój wiek, tworzą kobiecą wspólnotę cierpienia, które domaga się opowiedzenia. Jednak terapeutyczna

⁵⁰ Zob. A. MARCHEWKA: *Wtłoczone w serie*. „Zadra” 2006, nr 2/3, s. 94.

⁵¹ M. POMIRSKA: *One wciąż pragną być księżniczkami*. W: *Siostry i ich Kopciuszek...*, s. 172.

⁵² Zob. I. MAZURKIEWICZ-KRAUSE: *Polska powieść dla dziewcząt wobec wartości*. „Nowa Poliszczyna”. Dwumiesięcznik dla nauczycieli języka polskiego. Kraków 2007.

⁵³ E. KRASKOWSKA: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 212.

⁵⁴ M. POMIRSKA: *One wciąż pragną być księżniczkami...*, s. 174. Badaczka, zestawiając *Córkę czarownic* ze wspomnianą w artykule prozą obyczajową, zauważa, że metamorfoza Kopciuszka w dojrzałą królową możliwa jest tylko w baśni.

opowieść ze względu na swą niewyraźność często jest niemożliwa: „Wróciłam STAMTĄD. Z tamtej chwili, kiedy zapomina się o wszystkim, co zewnętrzne, a skupia się tylko i wyłącznie na własnym ciele, które szaleje, bo chce wydać inne ciało, a nie wie, jak to zrobić”⁵⁵.

Krystyna Siesicka to trzecia w wymienionych autorek. Badaczka przypisuje jej prozie kategorię krzątaństwa⁵⁶, które w porządku dnia codziennego konstytuuje porządek kosmosu. Dlatego też gotowanie zyskuje sens egzystencjalny, a „teksty kuchenne”⁵⁷ mogą stać się traktatami filozoficznymi⁵⁸. Drobiazgowość życia jest w książkach K. Siesickiej rozpisana nie tylko na gotowanie, lecz także na rozmowy. To właśnie dialog między babką, matką i córką gwarantuje ciągłość opowieści. W *Moim Oceanie Niepokojnym, ?... — zapytał czas, Falbankach czy Wachlarzach* bohaterki ciągle ze sobą rozmawiają. Mówienie, a więc tworzenie ze słów, to, jak dowodzi Kazimiera Szczuka, domena kobiet:

Ple, ple albo pla, pla, plotkować, plectenie (bez ładu i składu wszystko to) tradycja wiąże z kobiecymi sposobami ekspresji słownej. Czasowniki i dźwięki naśladujące taką mowę zdają się pochodzić od jednego rdzenia, przywodzącego na myśl angielskie plot — znowę albo powieściową fabułę, wątek czy intrygę, o której mówimy niekiedy, że została spleciona lub utkana⁵⁹.

Kobiety i dziewczyny w prozie autorki *Falbanek* tkają opowieść. Mitologia i krytyka feministyczna odpowiedzialność za przędzenie przypisały Ariadnie, zaś za tkanie — Arachne. Pierwsze działanie nie skutkuje dziełem przedstawiającym, ponieważ po jego autorce nie pozostał żaden ślad. Natomiast rezultatem tkania jest

⁵⁵ Zob. M. FOX: *Magda.doc*. Wrocław 2002, s. 13.

⁵⁶ Termin wprowadzony przez Jolantę BRACH-CZAJNĘ. Zob. J. EADEM: *Szczeliny istnienia*. Warszawa 1992.

⁵⁷ W ten sposób określa się niezwykle popularne powieści, w których gotowanie przestaje być pospolitą i nużącą czynnością, a staje się wielką kreacją mającą wpływ na otoczenie. Zob. m.in. *Przepiórki na płatkach róży* L. Esquivel, *Czekolada* J. Harris, *Zupa z granatów* M. Mehran.

⁵⁸ Trudno powstrzymać się przed wskazaniem konkretnego przykładu tekstu, w którym kuchnia staje się pracownią kobiety naukowca czy kryjówką wiedzy wróżącej z kart tarota. Zresztą w literaturze kobiecej te dwie kategorie mają ze sobą wiele wspólnego. Interesujący dla rozważań fragment pochodzi z powieści Olgi Tokarczuk: „Wieczory spędzałam w następujący sposób: siadałam w kuchni przy dużym stole i zajmowałam się tym, co najbardziej lubię. Oto mój duży kuchenny stół, na nim [...] komputer, w którym używałam raczej tylko jednego programu. Oto »Efemerydy«, papier do notatek, kilka książek. Suche musli, które podjadam w czasie pracy, i czajniczek czarnej herbaty; innej nie pijam. [...] Interesowało mnie, czy w Horoskopach ludzi widzę datę ich śmierci. Śmierć w Horoskopie. Jak to wygląda. Jak to się przejawia. Które planety grają rolę Mojr? [...] Zebrałam te wszystkie lata, tysiąc czterdzieści dwie daty urodzenia i dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć dat śmierci i nadal prowadzę swoje małe badania. Projekt bez unijnych dotacji. Kuchenny”. Zob. O. TOKARCZUK: *Prowadź swój plug przez kości umarłych*. Warszawa 2009, s. 70—71.

⁵⁹ K. SZCZUKA: *Kopciuszek. Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków 2001, s. 27—28.

konkretny obraz, przedstawienie, jaki po sobie zostawiła Arachne⁶⁰. Wspólnota kobiet dzięki rozmowom pozostawia po sobie ślad — są nim historie, które dzięki nieustannej obróbce nabierają pełni znaczeń.

Nie chciałabym idealizować współczesnej powieści dla dziewcząt, ale wydaje się, że jej najambitniejsze realizacje wymykają się dydaktyczno-marketingowemu dyktatowi, o którym pisze Grzegorz Leszczyński. Według badacza, ten tradycyjny gatunek jest często podporządkowany kompleksowi mentora, wzorcom medialnym i prawom rynku⁶¹. Trudno nie zgodzić się z twierdzeniem, że powieść dla dziewcząt nie jest odporna na oddziaływanie mediów, albowiem nigdy specjalnie nie broniła się przed ich „wpływem”, a wręcz przeciwnie — chętnie korzystała z zasobów genologicznych literatury⁶². Z kolei prawa marketingu, szczególnie po 1989 roku, szybko stały się regulatorem rynku książki dla młodzieży, który dzięki coraz skuteczniejszej promocji „literatury osobnej” wciąż podnosi poziom kultury literackiej nastolatków. To zapewne proces długotrwały, ale sygnalizujący potrzebę książki nowoczesnej, ambitnej i oryginalnej⁶³. Najcięższy zarzut badacza dotyczy tożsamości narratora, który

porzuciwszy dawny mentorski ton i niemodne dziś wchodzenie w rolę sędziego, obserwatora postaw czy procesów społecznych, [...] przyjął perspektywę, którą najbardziej lapidarnie można określić mianem pozorowanej obserwacji uczestniczącej. Narrator redukuje dystans między przedmiotem a podmiotem obserwacji, wchodzi w nową dla siebie rolę: utożsamia się z opisywanymi środowiskami młodzieżowymi⁶⁴.

Otóż, powieść dla dziewcząt w swych najlepszych realizacjach, podobnie jak powieść dla kobiet, rezygnuje z opozycji przedmiot — podmiot obserwacji. Wydaje się, że autorka, narrator(ka), snując opowieść o bohaterce, nie przygląda

⁶⁰ Zob. N.K. MILLER: *The Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic*. W: EADEM: *The Poetics of Gender*. New York 1986, s. 271—295.

⁶¹ G. LESZCZYŃSKI: *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży w schyłku tysiąclecia*. W: *Sesamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*. Red. A. BALUCH, K. GAJDA. Kraków 2001.

⁶² O wpływach na literaturę dla dzieci i młodzieży pisała Jolanta ŁUGOWSKA. Zob. EADEM: *Powieść dla młodzieży, jej funkcje i miejsce w kulturze literackiej nastolatków*. „Litteraria” 1980, nr 12.

⁶³ Warto wspomnieć o „prawie serii”, które ostatnio stało się niezwykle popularne nie tylko w odniesieniu do „literatury osobnej”, choć rzeczywiście czytelniczki zostały, jak już wspomniano, „wtłoczone w serie”. Lata 70. to seria Portrety z kanonicznymi już figurami nastolatków. Współczesne serie dla dziewcząt to m.in.: *O Dziewczynach dla Dziewczyn*, *Z Jabłuszkciem*, *Pierwsza Miłość* czy *Klub Trzynastki* oraz cykle *Batoniki* *Always miękkie jak deszczówka*, *Agaton-Gagaton: jak pięknie być sobą*, *Firma Agaton-Gagaton: wypróbuj bez szorowania* M. Fox, *Falbanki*, *Wolalki*, *Wachlarze* K. Siesickiej, sagi *Jeżycjada* Małgorzaty Musierowicz, *Ala Makota* Małgorzaty Budzyńskiej.

⁶⁴ G. LESZCZYŃSKI: *Kompleks mentora...*, s. 54.

się, ale wgląda. „Kartezjańskie spojrzenie”, któremu nie umknie żaden szczegół, uwieńczone syntezą prowadzącą do zrozumienia obce jest kobiecej perspektywie. Ta mogła przecież obserwować świat jedynie przez uchylone drzwi kuchni, zza wachlarza, znad robótki. Szczelina, przez którą widziała świat, była ograniczeniem, choć z drugiej strony zmuszała ją do niezwyklej uważności. (Pod)słuchiwanie i (pod)glądanie świata to konieczność uciśnionych, których prawo do współuczestniczenia zostało mocno ograniczone. I choć „pełny głos” został przez kobiety odzyskany, to praktyka wsłuchiwania się w historię, szczególnie opowieści kobiet, pozostała, wobec czego kobiece narracje będą zdarzeniem wewnętrznym, psychoterapeutycznym i konfesyjnym. Narratorka nie musi się „przebierać” i utożsamiać ze wspomnianym przez G. Leszczyńskiego środowiskiem młodzieżowym; ona po prostu jest kobietą. O ile więc Barthesowska metafora tekstu-tkaniny zakłada śmierć jej autora⁶⁵, dodajmy mężczyzny, to feministyczna teoria tworzenia broni prawa autorki do obecności. Dlatego też „Miller proponuje, aby zastąpić Barthesowską »hyfologię« – naukę o tekście jako pajęczynie, w której rozpuścił się pająk-autor, »arachnologię« – nauką o kobiecie-twórczyni, mającej swe zapomniane imię, swe dzieje, swą zapomnianą tradycję”⁶⁶. Stąd w przypadku powieści dla dziewcząt/kobiet trudno mówić o „udawaniu” tożsamości — wycofanie autorki z tak zwanego pisma nie jest możliwe, ponieważ stygmaty — „emblematy *gender* jak ciało pajęczycy w pajęczynie czy podpis — stanowią sygnaturę własnej kobiecości”⁶⁷.

Wobec poczynionych ustaleń można przyjąć, że narracja w powieściach dla dziewcząt będzie w dużej mierze cechowała się kanonicznymi wyznacznikami powieści dla kobiet, takimi jak: somnambuliczna niespójność, zamazywanie konturów, retardacje czasowe, białe plamy, co zbliża ją do powieści fantazmatycznej⁶⁸. Jak dowodzi Maria Janion, to gatunek szczególnie bliski kobiecej wrażliwości, kobiecemu pisaniu, a także męskim wyobrażeniom o kobiecości⁶⁹.

Przykładem realizacji tego typu narracji jest *Ono* Doroty Terakowskiej — książka dysponująca alternatywnymi finałami ciąży głównej bohaterki. W prawdziwym życiu bohaterki i obowiązującym ją dyskursie ciąża zostaje przerwana, natomiast w „życiu wewnętrznym” młodej mamy dziecko nadal żyje, zaś ona sama spełnia się jako jego opiekunka. Autorka w widoczny sposób podejmuje grę z tradycją powieści dla dziewcząt, odczarowując tym samym nastoletnie wyobrażenie o świecie: szczęśliwe zakończenie jest domeną baśni a nie życia.

⁶⁵ Zob. R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.

⁶⁶ K. SZCZUKA: *Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*. W: *Krytyka feministyczna...*, s. 77.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Zob. A. BALUCH: *Powieści fantazmatyczne*. W: EADEM: *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*. Kraków 2005, s. 119.

⁶⁹ Zob. M. JANION: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 2006.

Powieść dla dziewcząt korzysta z eksperymentów narracyjnych Jamesa Joyce'a czy Marcela Prousta. Warto przywołać wspomnianą już wcześniej Krystynę Siesicką i powieści *Pieśń koguta* czy *Chwileczkę, Walerio...* Obie mają charakter „dyskursywny”, rozumiany jako uzgadnianie znaczeń. W ich narracjach nic nie jest pewne, a wszystko możliwe. Pierwsza z wymienionych powieści to swoistego rodzaju „szarpanina” z pamięcią i przemijającym czasem. Iwaszkiewiczowska anamneza dotyczy wspomnień Muszki, która niczym bohater *Panien z Wilka* odwiedza swą ciotkę. Wnętrze domu, kobiecej przestrzeni, skłania dorosłą już Muszkę do przypominania sobie młodości i wymagowanego chłopca, w którym razem z kuzynką się podkochiwała. Nie sposób nie wspomnieć o eksperymentach narracyjnych w *Chwileczkę, Walerio...* Narratorka dzieli się z czytelniczkami swymi obawami dotyczącymi konstruowania wymyślonej przez nią postaci. Autotematyczne dygresje, niepewność narratorki, a jednocześnie utrata kontroli nad coraz pewniejszą siebie, nierealną bohaterką tworzą z opowieści klasyczny przykład narracyjnego tkactwa — wspomnianej wcześniej arachnologii niepozwalającej „zbiec” autorce/narratorce z pola widzenia.

Ponadto Siesicka wspomaga budowane narracje kontekstami, które rozpisują kobiecie rozumienie świata na różne głosy. Jednym z nich jest oczywiście sztuka. Być może ta atencja pisarki do malarstwa nie jest umotywowana jedynie względami estetycznymi, ale ma głębsze znaczenie. Otóż, jeśli wierzyć tezie, że „w tekst kobiecy wplecione są ślady jej odmiennego usytuowania wobec systemu językowego i porządkujących go relacji”⁷⁰, to sztuka będzie w jakimś stopniu rozwiązywała problem nietoty kobiecego języka. W tryptyku *Falbanki, Woalki i Wachlarze* pisarka proponuje, aby spojrzeć na świat przez pryzmat malarstwa. Krajobrazy kojarzą się bohaterkom z obrazami Sisleya, a zawieszane na ścianach reprodukcje z opowieściami rodzinnymi. Wszystko to sprawia, że narratorki powieści Siesickiej są po prostu dojrzałymi kobietami. Wiąż między pokoleniami tworzy się zatem dzięki transmisji opowieści, które w konsekwencji tworzą wspólnotę kobiet mającą swą domową i rodzinną mitologię.

Przy lekturze artykułu *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt* zauważyłam, że „w literaturze dla dziewcząt pojawiają się wątki, które do niedawna objęte były »tabuizacją«, np. kazirodstwo, molestowanie, pedofilia, morderstwo, samobójstwo, realizacja do tej pory bezpiecznego tematu — rodziny — burzy idealistyczne wyobrażenie o wsparciu, jakie młodzi ludzie otrzymują ze strony bliskich”⁷¹. Wydaje się, że poczynione ustalenia wytrzymały próbę czasu i nadal są aktualne. Dla porządku wywodu postaram się je krótko zreferować.

Otóż, zdaje się, że tradycyjny model rodziny, reprezentowany do tej pory przez twórczość Małgorzaty Musierowicz czy Siesickiej, znalazł swą przeciwwagę. Mam

⁷⁰ K. SZCZUKA: *Przędki, tkaczki i pająki...*, s. 77.

⁷¹ M. WÓJCIK-DUDEK: *Czytająca dziewczyna...*, s. 165.

na myśli *Tabu*, *Obciach* Kingi Dunin czy *Pozłacaną rybkę* Barbary Kosmowskiej, *Złą dziewczynę* Beaty Ostrowickiej, wspomniane już wcześniej *Magdę.doc*, *Paulinę.doc* Fox, *Dotyk motyla* czy *Trzeci świat* Mateusza Ewy Przybylskiej. Familijna sielanka zostaje zakłócona niespodziewaną ciążą bohaterki albo w ogóle, od początku, wydaje się jedynie literackim fantazmatem. Śmierć rodzica lub jego niedojrzałość, rozwód, śmierć dziecka, gwałt skutecznie niszczą marzenia o rodzinnym szczęściu. Również problem młodzieńczej miłości rozstaje rozpisany na wiele głosów, z których jedynie nieliczne powielają historię Kopciuszka czy Ani i Gilberta. O trudnej miłości opowiadają Ostrowicka (*Świat do góry nogami*, *Zaledwie kilka dni*), Anna Onichimowska (*Najwyższa góra świata*), Przybylska (*Druga strona lustra*) czy oczywiście Dunin (*Tabu*). Powieść dla dziewcząt mierzy się również z problemem śmierci bliskich, np. *Najwyższa góra świata* Onichimowskiej, *Obciach* Dunin, *Pozłacaną rybkę* Kosmowskiej.

Na osobną uwagę zasługują książki, które trudno nazwać powieściami, a których pojawienie się na rynku wydawniczym stanowi prawdziwy przełom w twórczości kierowanej do młodych czytelniczek. Mam na myśli teksty mówiące o wojnie i Holokauście. Do niedawna ten temat był zarezerwowany raczej dla chłopców, gdyż — pomijając traumatyzację wojny — pozwalał na obecność żywiołu przygody, kategorii należącej raczej literaturze przeznaczonej dla męskiej części czytelników.

Nowe tysiąclecie na pytanie będące tytułem książki Pawła Beręsewicza *Czy wojna jest dla dziewczyn?*, odpowiedziało twierdząco: tak, dotyczy ona również płci pięknej. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że popularyzowanie problematyki wojennej wśród dziewcząt ma związek nie tylko ze swego rodzaju modą na historię Polski, obejmującą lata 1939—1945, modą, która stała się niemalże częścią młodzieżowej popkultury, lecz także feministyczną i postkolonialną refleksją na temat roli kobiety w historii. Nie sposób pominąć przecież takich publikacji jak *Sierpniowe dziewczyny '44* Patrycji Bukalskiej, *Dziewczyny z Powstania* Anny Herbich, *Bohaterki powstańczej Warszawy* Barbary Wachowicz, *Płeć powstania warszawskiego* Weroniki Grzebalskiej.

Wydaje się, że wszystkie wymienione publikacje odkryły kulturową użyteczność refleksji Marii Janion dotyczącej topicznej feminizacji wojny i rewolucji, której wariantem jest przecież powstanie. O ile wojna kojarzona jest z patriarchalną władzą i nie ma w sobie nic z kobiety⁷², bo zakłada przemoc⁷³, o tyle rewolucja czy powstanie, które prowadzą do wybicia się na niepodległość uciśnionych, mogą zostać obdarzone żeńską symboliką. Autorka *Kobiet i ducha inności*,

⁷² Nawiązuję do tytułu popularnego reportażu białoruskiej dziennikarki Swietłany Aleksiejewicz pod tytułem *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, mieszczącego wywiady z żołnierzami biorącymi udział w II wojnie światowej.

⁷³ W tym kontekście niezwykle interesująco przedstawia się teza Simone de Beauvoir: „Ludzkość wyżej stawia nie tę płć, która rodzi, lecz tę, która zabija”. Zob. S. DE BEAUVOIR: *Druga płeć...*, T. 1, s. 110.

argumentując zasadność znaku równości stawianego przez kulturę między kobietą a rewolucją, powołuje się na rację gramatyczną (wolność wyraża się w rodzaju żeńskim), estetyczną (kobieta jest po prostu ładna) i społeczno-kulturalną (kobieta bywa często uprzedmiotawiana i tym samym „wykorzystywana” jako symbol czy alegoria)⁷⁴.

Współczesna literatura przeznaczona dla dziewcząt, uważnie wsłuchująca się w literacko-teoretyczny dyskurs, stworzyła już figurę bohaterki dziewczęcej, która zмага się z męskim żywiołem wojny — do postkolonialnych historii kobiet dołączyły bowiem również głosy dzieci. To kolejna grupa, która nie miała dotąd swej reprezentacji w dyskursie wojennym. Ostatnio na rynku wydawniczym pojawiły się publikacje będące próbą opisu dziecięcych doświadczeń wojennych, takie jak np. *Dzieci '44* pod redakcją Jerzego Mireckiego czy *Dzieci żydowskie w czasach Zagłady. Wczesne świadectwa 1944—1948. Relacje dziecięce ze zbiorów Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej* — książka opracowana przez Olę Orzeł⁷⁵.

W związku z długą nieobecnością „niemęskich” opowieści w męskim dyskursie wojennym, figura narratorki i głównej bohaterki wojennych historii podlega podwójnemu wykluczeniu, jest ona bowiem kontaminacją kobiety i dziecka.

Do takich opowieści należy autobiograficzna *Asiunia* i *Mój tato szczęściarz* Joanny Papuzińskiej, *Wojna na Pięknym Brzegu* Andrzeja Grabowskiego czy *Syberyjskie przygody Chmurki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali. Wielka historia stanowiąca przez mężczyzn zostaje opowiedziana jeszcze raz. Głos zostaje jednak oddany kobietom, które wspominają swe wojenne dzieciństwo-dziewczyństwo. Zatem HISTORY zostaje zastąpione przez HERSTORY⁷⁶, a to oznacza, że zamiast militarnej epopei czytelnik otrzymuje wojenne „historie kuchenne” o gotowaniu podczas bombardowania, pruciu starych swetrów i robieniu nowych (dziwnie znajoma metafora tkania), ukrywaniu się i, przede wszystkim, o afektach, które są przecież domeną kobiet. Warto podkreślić, że opowieści kobiet/dziewczynek są

⁷⁴ M. JANION: *Kobiety i duch inności...*, s. 41.

⁷⁵ Warto zaznaczyć, że od 1993 roku pojawiają się kolejne tomy wojennych relacji żydowskich dzieci. Zob. *Dzieci Holocaustu mówią*. Wstęp J. FICOWSKI. Warszawa 1993.

⁷⁶ Chodzi oczywiście o słynny postulat stworzenia szczegółowej dokumentacji aktywności kobiet w przeszłości, która na ogół stanowiła marginesowe wątki syntez historycznych stworzonych przez mężczyzn. Zob. A. BURZYŃSKA: *Feminizm...* Interesującą realizacją męskiej i kobiecej opowieści są dwie książki Rafała Kosika — *Amelia i Kuba* oraz *Kuba i Amelia*. Jak przekonuje wydawca, dwa tomy tworzą całość historii, choć jedna jest skierowana do czytelniczek, a druga do czytelników. Jedna z nich dotyczy Amelii, druga Kuby, ale aby zrozumieć drugą osobę, należy przeczytać wersję „przeciwą”. Dopiero wtedy historia będzie pełna. Zob. R. KOSIK: *Amelia i Kuba. Godzina duchów*. Warszawa 2014; R. KOSIK: *Kuba i Amelia. Godzina duchów*. Warszawa 2014. Uwagę zwraca zakończenie obu opowieści. Finałową sceną tej przeznaczonej dla dziewczyn jest wykonanie przez Amelię rysunku prezentującego szczęśliwe zakończenie baśni. Natomiast w wersji dla chłopców Kuba otrzymuje rysunek od Amelii i zaczyna rozmyślać nad zmianami, jakie zajądą na podwórku, ulubionym miejscu zabaw dzieci. To do chłopca należy przywilej komentowania opowiedzianej historii.

historiami przetrwania opartego na strategii bierności, a w najlepszym przypadku na heroizmie „rzeczy małych”, czyli bliskim krewnym krzątaństwa⁷⁷.

Jeszcze inaczej przedstawiono problem potrójnego wykluczenia — dziewczyny/kobiety, dziecka, Żyda. Otóż, w pierwszej dekadzie XXI wieku problematyka Holocaustu znalazła bogatą reprezentację w literaturze dla młodego odbiorcy. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że większość książek głównymi bohaterami czyni dziewczynki. Wystarczy wymienić kilka tytułów, np. *Kotkę Brygidy* i *XY* Joanny Rudniańskiej⁷⁸, *Ostatnie piętro* Ireny Landau, *Pamiętnik Blumki* Iwony Chmielewskiej, *Ostatnie przedstawienie panny Esterki* Adama Jaromira i Gabrieli Cichowskiej⁷⁹, *Bezsenność Jutki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali⁸⁰ czy *Szlemiel* Ryszarda Marka Grońskiego.

Nawet pobieżny rekonesans literatury postholokaustowej, kierowanej raczej do czytelniczek, wykaże wysoką frekwencję dziewczęcych bohaterek. Zjawisko to nietrudno wytłumaczyć — w pleć kulturową kobiety wpisana jest przecież ofiara. Idąc dalej tym tropem, można powtórzyć, że „będąc ofiarami, w wymiarze symbolicznym wszyscy Żydzi byli także kobietami. [...] Jeszcze później, gdy głów-

⁷⁷ Zupełnie inaczej wojnę odbierają chłopcy. Bohater *Zaklęcia na „w”* Michała Rusinka, mimo że jest dzieckiem, chce brać udział w wojnie, wymyśla nawet sposoby małego sabotażu skierowanego przeciw Niemcom. Podobnie bracia *Asiuni* z opowieści J. Papuzińskiej — na wieść o powstaniu koniecznie chcą przedrzeć się do walczącej Warszawy.

⁷⁸ W związku z wcześniejszymi uwagami na temat miejsca baśni i antybaśni w literaturze dziewczęcej, uważam za istotne zwrócić uwagę na tekst J. Rudniańskiej. To oczywiste, że poszukiwania stosowności reprezentacji Zagłady musiały doprowadzić do eksploracji baśni. *XY* — tytuł przywołuje naturalne i nieodwracalne połączenie chromosomów, a to z kolei wiązałoby się z pokrewieństwem bohaterek opowieści. Dziewczynki są bliźniaczkami, ale po urodzeniu przez matkę Żydówkę zostały oddane — jedną wychowuje Żydówka, drugą Polka. Obie dziewczynki przypadkowo noszą to samo imię. J. Rudniańska wykorzystuje — popularny choćby z *Sublokator* H. Krall — motyw sobowtóra oraz pięknego i brzydkiego życia/śmierci z książki *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Opowieść, choć ocala dziewczynki, to nie oszczędza dorosłych, zaś baśniowy happy end w kontekście traumy po stracie rodziców i braku tożsamości (*XY*) wydaje się kpina z obowiązującej przed Holocaustem morfologii bajki. Autorka rezygnuje, co nieczęsto się zdarza w tekstach dla dzieci, z zamknięcia historii afirmacyjnym akcentem. Zob. J. RUDNIAŃSKA: *XY*. Warszawa 2012.

⁷⁹ Opowieść o spektaklu na motywach *Poczty* Rabindranatha Tagore staje się pretekstem do stworzenia uzupełniającego się dwugłosu — Korczaka, przemawiającego fragmentami swojego *Pamiętnika*, i dwunastoletniej Gieni, odgrywającej jedną z głównych ról w przygotowywanym spektaklu. Ta podwójna narracja ocala pamięć o Esterze Winogronównie, podobnie jak Stefania Wilczyńska pozostającej w cieniu legendy Starego Doktora.

⁸⁰ Oczywiście, lista książek nie jest zamknięta. Wymieniłam tylko te, których główną bohaterką jest żydowska dziewczynka (wyjątek stanowi *Kotka Brygidy*, powieść otwarta na tak wiele interpretacji, że powinna doczekać się osobnego i wnikliwego opracowania). Istnieją oczywiście książki podejmujące problem Holocaustu, których głównym bohaterem jest chłopak, np. *Wszystkie moje mamy* Renaty Piątkowskiej, *Wszystkie lajki Marczuka* Pawła Beręsewicza, *Arka czasu, czyli wielka ucieczka Rafała od kiedyś przez wtedy do teraz i wstecz* Marcina Szczygielskiego i oczywiście książki poświęcone pamięci Janusza Korczaka. Jest ich jednak zdecydowanie mniej.

ny punkt pamięci o Zagładzie przesunął się ku ludzkiemu wnętrzu, szaleństwo kobiet i kobieca histeria miały stać się podstawowym tropem książek i filmów o Holokauście⁸¹.

M. Graban-Pomirska, omawiając problematykę współczesnej powieści dla dziewcząt, zauważa, że analizowane przez nią teksty „rozpadają się na dwie grupy: »klasyczną« i »nowoczesną«”⁸². Badaczka do pierwszej z nich zalicza lektury z nijakimi bohaterkami, narracje z uproszczoną psychologią i błahą tematyką. Do drugiej — teksty stojące w opozycji do schematów i genologicznych konwencji. Takie propozycje lekturowe należą do zdecydowanej mniejszości. Krytyczka domaga się od powieści dla dziewcząt kreacji bohaterek aktywnych i z pasją.

Prawdopodobnie taki tekst już powstał. Mam na myśli *Franciszkę* Anny Piwowskiej. Jestem pewna, że główna bohaterka, trzynastoletnia warszawianka, z nadwyżką spełnia kryteria, o które upominała się Graban-Pomirska. Czytając powieść, można na jej marginesach robić notatki z teorii feminizmu.

Franciszka w dramatycznych okolicznościach dowiaduje się, że jej matka-lekarka jest chora na białaczkę. Kobieta musi zostać na dłużej w szpitalu, zaś opiekę nad dziewczynką przejmuje nigdy niewidziana babcia, nazywana przez Franciszkę babskiem. Dziewczynka, aby poradzić sobie z samotnością, ucieka w świat literatury. Kiedy dowiaduje się, że kobiety też mogą być poetkami, zaczyna „kolekcjonować” kobiece wiersze i sama zaczyna pisać. Jej twórczość wyrasta z buntu (kiedy czarnoskóra uczennica zostaje obrażona) i z samotności (kiedy nie może porozumieć się ze swą babcią). Chciałoby się powiedzieć, że wiersze Franciszki są tkaniną, stworzoną z emocji i bardzo osobistych doświadczeń. To dzięki nim odnajdzie wspólny język z babcią, która w konsekwencji zrozumie nie tylko bunt wnuczki, ale i własne postępowanie.

Opowieść Piwowskiej to historia kobiecej wspólnoty, której funkcjonowanie na chwilę zostało zaburzone, ale dzięki słowu poetyckiemu kobiecy raj został odzyskany. Poezja — logos — uporządkowała rozchwiany świat. Franciszka to wojowniczką, dziką, „biegnącą z wilkami”⁸³ kobieta, która światu rzuciła wyzwanie:

Jest mi tak czarno, ciemno, nocnie,
Dziadku, jesteście otoczeni!
Na szyi wieszam bezowocnie
Korale, grudki mojej ziemi.

⁸¹ Zob. D.G. ROSKIES: *Czym jest literatura Holokaustu?* Przeł. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór i oprac. J. JARNIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków—Warszawa 2014, s. 22.

⁸² M. GRABAN-POMIRSKA: *W tenisówkach i na wysokich obcasach*. W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI wieku*. Red. J. PAPUZIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Warszawa 2002, s. 200.

⁸³ Zob. C.P. ESTÉS: *Biegnąca z wilkami*. *Archetyp Dziki Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. CIOCH. Warszawa 2010.

Babko, podeszły lwy do ognia.
Nic nas nie zbawi, nie ocali.
Lecz może doczekamy do dnia
Jeśli im oddam sznur koralu?

Rzucę za siebie: lwom i wilkom.
Przed siebie rzucę: ciszy, trawie.
Matko, zaczekaj! Matko, tylko
W ciemność nie odchodź. Śnij na jawie.

Czarne warkocze w darze złożę,
Tylko mnie ochroń, Ciemny Boże.
Czarne, kręcone, niespokojne
Warkocze zetnę, wydam wojnę⁸⁴.

Wydaje się, że materiał zgromadzony w artykule nie skłania ku pesymistycznej wizji literatury kierowanej do dziewcząt. Obok tekstów słabych i bardzo słabych pojawiają się już nie tylko konkretne tytuły, lecz także tendencje świadczące o tym, że powieść dziewczęca opuściła pensję i powędrowała w świat. Oczywiście, ten *exodus* nie byłby możliwy bez „tajemniczych opiekunów”, którzy niczym baśniowy donator wspierają „dojrzewanie” dziewczyńskich tekstów. Nie do przecenienia pozostaje wpływ psychologii dziecięcej, pedagogiki, feminizmu, *gender* czy postkolonializmu na kształt współczesnej powieści dla dziewcząt. Wydaje się, że te wciąż krytykowane modne „izmy” sprawiły, że powieść dla dziewcząt proponuje często dojrzałą wizję świata niż teksty należące do literatury kobiecej. O ile młode czytelniczki zachęca się do eksperymentu narracyjnego, zaprasza do dyskusji na trudne tematy, a tym samym namawia do literackiej i mentalnej dekonstrukcji figury Kopciuszka, o tyle dojrzałe czytelniczki pociesza się optymistycznymi historiami, przetwarzającymi na różne sposoby mit dziewczyny w szklanych pantofelkach.

Czyżby zapomniały, jak kończą się urodziny Pippi? Dla przypomnienia:

Gdy Tommy, Annika i ich tatuś doszli do furtki, usłyszeli, że Pippi woła coś do nich. Przystanęli, nasłuchując. Drzewa szumiały tak rozgłośnie, że ledwo mogli ją dosłyszeć. Usłyszeli jednak, jak woła: – Ja zostanę piratem, gdy dorosnę! — wołała. — A wy?⁸⁵

Dla wszystkich „niekopciuszków” to zawsze jakaś alternatywa.

⁸⁴ A. PIWKOWSKA: *Franciszka*. Il. E. BOJAŃCZYK. Warszawa 2014, s. 145.

⁸⁵ A. LINDGREN: *Pippi Pończoszanka*. Przeł. I. SZUCH-WYSZOMIRSKA. W: EADEM: *Wielka Księga Pippi*. Przeł. I. SZUCH-WYSZOMIRSKA, T. CHŁAPOWSKA. Il. I. VANG-NYMAN. Warszawa 2010, s. 84.